

# VU Research Portal

## Ars sine scientia nihil est: De kunst van interdisciplinair onderzoek

de Mare, H.

### ***published in***

Kunstlicht

2009

### ***document version***

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

### ***citation for published version (APA)***

de Mare, H. (2009). Ars sine scientia nihil est: De kunst van interdisciplinair onderzoek. *Kunstlicht*, 30(3-4), 90-99.

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

### **E-mail address:**

[vuresearchportal.ub@vu.nl](mailto:vuresearchportal.ub@vu.nl)

# ARSENAL SINCE EAT

*De kunst van interdisciplinair onderzoek<sup>1</sup>*



*Kunstgeschiedenis is bij uitstek een academisch domein dat uitnodigt tot interdisciplinair onderzoek, aldus beeldwetenschapper Heidi de Mare. Maar wanneer is interdisciplinair onderzoek compatibel en wanneer wordt het ongedisciplineerd? Behalve kennis van de grondslagen, regels en analytische begrippen van de andere disciplines vergt het beoefenen van interdisciplinariteit ook de nodige systematiek en consequentie binnen het eigen vakgebied.*

Kunstgeschiedenis is een respectabel vakgebied met een eerbiedwaardige traditie waar het gaat om kennis over de westerse kunst. Breed waar het gaat om de waaier aan beeldende kunsten die zij sinds haar negentiende-eeuwse ontstaan onder haar hoede heeft genomen, met schilderkunst, architectuur en sculptuur als ijkpunten. Prentkunst en grafische vormgeving zijn daarin geïmpliceerd. Later is het vakgebied uitgebreid naar stedenbouw, fotografie, landschapskunst, outsiderkunst, niet-westerse kunst, multimediale performance video's en zelfs film en nieuwe media. Lang gegeven de enorme tijdspanne die ze tracht te omvatten, vanaf prehistorische tijden, via antieken tot en met de postmoderne actualiteit. Diep gegeven de vele hoeken van waaruit de kunsten benaderd kunnen worden – biografisch, esthetisch, technisch en museaal, tot en met cultuurgeschiedenis, literatuurwetenschap, semiotiek, cognitieve en neurologische wetenschappen.

Het kunstwerk is met recht een veelvoudig object dat van vele zijden ondervraagd kan worden – met het oog op kunstenaarsintentie, psychologie en biografie, markt en museumaankoopbeleid, socioculturele context en historische datering, kunsttheorie en iconologische duiding, symboliek en literaire referentie, compositie, stijl, techniek en materiaalgebruik, maar ook politiek engagement en communicatie, representatie, betekenis en receptie. Dertig jaar *Kunstlicht* toont deze vakmatige driedimensionaliteit op een voorbeeldige wijze – het tijdschrift is niet alleen een inventaris van de culturele rijkdom en de kennis die zich inmiddels in de bestudering der beeldende kunsten heeft opgestapeld. Het biedt ook een catalogus van de veelsoortige vruchten die uit de bestudering ervan kunnen voortkomen. Anders dan Mieke Bal ooit in *Kunstlicht* suggereerde, is mijns inziens kunstgeschiedenis bij uitstek een academisch domein dat uitnodigt tot het beoefenen van interdisciplinair onderzoek.<sup>2</sup> De vraag is natuurlijk wat we daaronder moeten verstaan.

#### WAT IS EEN DISCIPLINE EIGENLIJK?

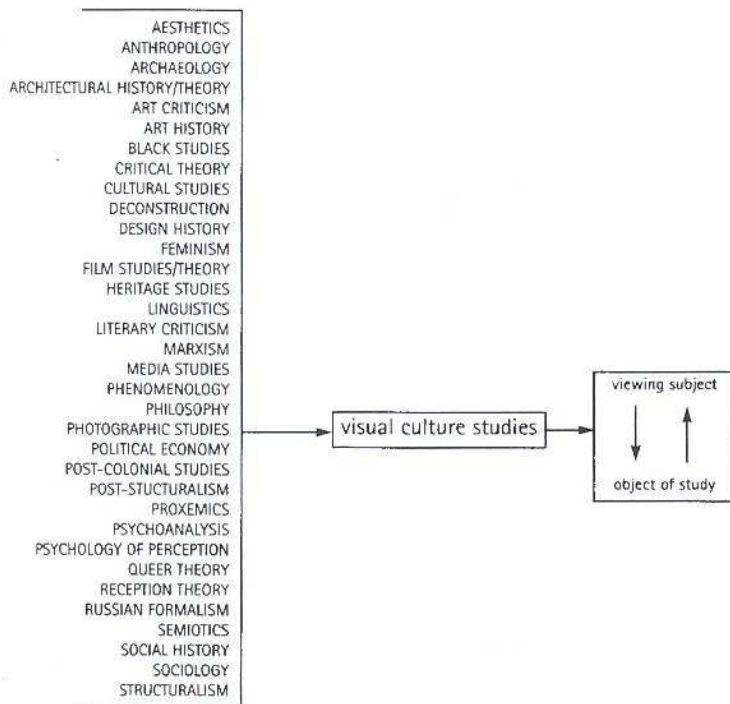
Om deze vraag te kunnen beantwoorden wil ik de kunstgeschiedenis vergelijken met mijn tweede vakgebied, de filmwetenschap. Beide domeinen bestuderen een historisch heterogeen beeldarchief. Veel en goed kijken is in beide gevallen voorwaarde om de merites van het di-

verse beeldmateriaal te leren kennen. Maar wil men kennis genereren, dan zijn ordening en classificatie noodzakelijk. Als jonger vakgebied kenmerkt de filmwetenschap zich door een meer formele benadering dan de kunstgeschiedenis, wat samenhangt met naoorlogse ontwikkelingen aan de universiteit.<sup>3</sup> Vanaf de jaren zestig werden vrij massaal de strikte en benauwende begrenzingen binnen de *humaniora* geslecht. Belangrijk streven was het formaliseren van de kennisproductie binnen academische vakgebieden. Linguïstiek, continentale semiotiek, Russisch formalisme, structurele antropologie, geschiedwetenschap en historisch materialisme zag men als voorbeeldig voor het bewerkstelligen van een meer wetenschappelijke praktijk. Nieuwe vergezichten dienden zich aan en in de jaren zeventig verdiepte een deel van de studentenpopulatie zich jarenlang in marxisme, psychoanalyse, antropologie, literatuurwetenschap en geschiedenistheorie, dat alles begeleid door politiek activisme, gestimuleerd ook door nieuwe groepen (arbeidersklasse, vrouwen) die toegang kregen tot de universiteit.

Een wetenschappelijke discipline wordt in beginsel gekenmerkt door drie zaken: een studieobject, een systematische denkwijze en een analytisch begrippenapparaat.<sup>4</sup> Recentelijk heeft Pollmann dit voor de geesteswetenschappen onderstreept.<sup>5</sup> Wetenschappelijke kennis heeft een bijzondere status, niet omdat ze per definitie beter of juist is, maar omdat er striktere eisen zijn gesteld aan hoe de kennis wordt verkregen, beargumenteerd en geborgd. Wetenschappelijke kennis staat open voor kritiek, is te verbeteren, ondervraagt algemene aannames, verhoudt zich tot een bestaand coherent geheel van waarheden, is aantoonbaar ingebed in wetenschappelijke tradities en vindt zijn rechtvaardiging in een systematische argumentatie. Een toevallige vondst of uitvinding wordt in wetenschappelijke zin pas 'waar', als er een zeker protocol is gevolgd. Een dergelijk gestructureerd betoog impliceert dat wetenschappelijke kennis in beginsel accumuleert.

Voor de filmwetenschap betekende dit dat, om beeldmateriaal op wetenschappelijke wijze te onderzoeken, er zowel een grondige kennis van de film, als een geformaliseerd kennissysteem noodzakelijk is. Met behulp van theoretisch gefundeerde begrippen kan zo op gereguleerde wijze orde geschapen worden in het filmarchief. Kennisvermeerdering is dus een dialectisch proces. Het bestaat uit twee soorten





1 Disciplines upon which Visual Culture Studies draws.

1 J.A. Walker & S. Chaplin, *Visual Culture: an introduction* (Manchester/ New York 1997), p. 3

interventies die zich tegelijk, maar ook in wisselwerking met elkaar voltrekken: enerzijds wordt de waarde van het beeldarchief inzichtelijker doordat films vanuit de theorie op systematische wijze geclassificeerd kunnen worden, anderzijds is het beeldarchief altijd weerbarstig en biedt het weerstand aan de theoretische indeling, waardoor de houdbaarheid van een theorie wordt getest, maar ook verstevigd en bevestigd kan worden.<sup>6</sup> Dit strenge en tegelijk flexibele laveren tussen theorievorming en empirisch beeldbestand, is het grondbeginsel van goed geesteswetenschappelijk onderzoek.

Een soortgelijk streven naar formalisering en verwetenschappelijking maakte dat ook bestaande grondslagen van de kunstgeschiedenis ter discussie werden gesteld. Zoekend naar manieren om te ontstijgen aan de personalistische interpretaties en kunstbeschouwingen die lang gemeengoed waren in de kunstgeschiedenis werden vakgebieden geïntroduceerd met als doel de theoretische potenties in de kunstgeschiedenis meer systematisch te schragen, om zo van de kunstgeschiedenis een volwassen geesteswetenschap te maken.<sup>7</sup> Werk van belangrijke wegbereiders, lang als onderstroom binnen de kunstgeschiedenis aanwezig, werd in dit licht opnieuw ter hand genomen en herijkt. Denk aan het vooroorlogse werk van Aby Warburg en Erwin Panofsky, maar ook naoorlogse bijdragen van Engelse en Amerikaanse kunsthistorici die daarop doorgingen, zoals Ernst Gombrich en Svetlana Alpers, met in Nederland geleerden als Henry van de Waal en Jan Emmens.<sup>8</sup> De heftige schoolstrijd die daar (inter)nationaal uit voortkwam in de jaren zeventig en tachtig heeft, anders dan in de filmwetenschap, niet zozeer de fundamenteën veranderd, als wel geleid tot een diversiteit aan naast elkaar bestaande kunsthistorische methodologieën.<sup>9</sup>

## DE INTERDISCIPLINARITEIT GEÏNSTITUTIONALISEERD

Sinds de jaren negentig staat het idee van interdisciplinariteit binnen de geesteswetenschappen hoog op de agenda als dé manier om onderling kennis uit te wisselen. Mét de institutionalisering van 'interdisciplinaire studies' is de kennismaking met andere vakgebieden en denkwijzen echter versoberd. Gegeven de huidige studieomvang is het onmogelijk de brede waaier aan disciplines op acceptabele, wetenschappelijke wijze te verankeren. Het optimisme van sommigen dat nieuwe generaties deze woelige tijden van conceptuele transformatie kunnen overdoen, of zelfs kunnen of moeten inhalen, getuige de vele disciplines waar men zich toe zegt te verhouden, is weinig realistisch. Uitgangspunt van interdisciplinariteit is dat meerdere disciplines hun wetenschappelijke kennis op compatibele wijze kunnen uitwisselen. In die zin verschilt interdisciplinariteit van multidisciplinariteit, waar vakgebieden naast elkaar staan en hun eigen kennis inbrengen, zonder doel om tot compatibele en dus intensieve kennisuitwisseling en gedeelde kennisaccumulatie te komen. Een strenge mix veronderstelt het vaststellen van een gemeenschappelijke noemer, een gedeeld vertoog met heldere begrippen waarbinnen men elkaar verstaat en men een vergelijkbare methodologie hanteert. Dit staat haaks op de ongedisciplineerde verzamelwoede die kenmerkend is voor het nieuwe, modieuze veld van de *cultural studies*. Exemplarisch is de collectie van 34 disciplines die Walker en Chaplin aanwijzen als fundament van *visual culture studies* (afb. 1). Dit overzicht getuigt niet alleen van overmoed, maar vooral van een gebrek aan intellectuele inzet. Bovenal wijst het op een naïviteit die niet zonder gevolgen is geweest voor de status van de *humanities* in het algemeen. Dat dit ongestructureerde mengsel van cultuurgeschiedenissen, 'kritische theorieën', menswetenschappen, politiek engagement, filosofieën, communicatiewetenschappen, nieuwe media en oude artefacten binnen de Letteren het laatste decennium voet aan de grond heeft gekregen, kan mijns inziens mede verklaren waarom op dit moment de status van de geesteswetenschappen buiten de universiteit – terecht – in het geding is. In plaats van 'post'-structuralistisch of 'post'-theoretisch te zijn zoals men claimt, vallen veel van deze recente ontwikkelingen in wetenschappelijk oogpunt terug naar de geesteswetenschappelijke situatie van ver vóór de jaren zestig.

Los daarvan gaat een dergelijk optimisme voorbij aan de hoge inzet waarmee de interdisciplinariteit uit de jaren zestig en zeventig gepaard ging. Een wetenschappelijk verantwoorde houding betekent dat we geen genoegen mogen nemen met het aanbieden van een flauw aftreksel van de paradigmawisseling die zich decennia geleden heeft voltrokken. In plaats van een jargon bijeen te sprokkelen uit verschillende disciplinaire contexten, in plaats van termen te selecteren op de academische impressie die ze nalaten, in plaats van neologismen te introduceren zodra er nieuwe artefacten verschijnen, vergt een daadwerkelijk interdisciplinair denken een forse intellectuele inspanning en een flinke dosis wetenschappelijke standvastigheid. Want het impliceert dat we alle termen die we gebruiken toetsen op betekenis en onderlinge coherentie, dat we letten op hun kracht om te ontle-





den, op hun potentie om iets zichtbaar te maken dat voorheen vaag was. Een dergelijk analytisch begrippenapparaat in de geesteswetenschappen is vergelijkbaar met een chirurgisch instrumentarium: om te kunnen ontleden moet het scherp kunnen snijden, want alleen zo kan het orde brengen daar waar chaos heerst. Dat was in de jaren zeventig de betekenis van het 'op begrip brengen' van de kunstgeschiedenis.

### DE INTERDISCIPLINAIRE LIFT ALS VALKUIL

Op dit punt heeft de kunstgeschiedenis als vakgebied weinig traditie. Kunsthistorici zijn veeleer geneigd om holistisch te werk te gaan: alles kan relevant zijn om de uniekheid van een kunstwerk te belichten. Ik zal ter illustratie van deze kwestie een internationaal bekende historicus, Simon Schama, opvoeren die op heldere wijze de valkuilen die zich aandienen in praktijk brengt. Schama is zeker niet de enige – er zijn de laatste jaren steeds meer (cultuur)historici die kunst als nieuwe historische bron opvatten, waarbij ze regelmatig alle mogelijke disciplinaire grenzen overschrijden.<sup>10</sup> Een gedetailleerde analyse daarvan valt buiten het kader van dit artikel – ik verwijs daartoe graag naar andere publicaties.<sup>11</sup>

Schama, met zijn *Embarrassment of Richness* (1987) ooit (onterecht naar mijn smaak) mikpunt van Nederlandse historici, laat in zijn BBC-productie *The Power of Art* (2006) goed zien wat gebeurt als men 'de lift' neemt van de ene wetenschappelijke etage naar de andere. Men geraakt wel ergens, maar zonder dat onderweg de (incompatibele) kennis die passeert iets aan de tocht verandert. Punt is niet dat wat Schama zoal beweert onwaar is, of onwetenschappelijk, maar dat alles geïnterpreteerd wordt vanuit één aspect, in dit geval het kunstenaars-

leven. Afgezien van het feit dat Schama een nogal romantische opvatting presenteert die ook kunsthistorici niet zal behagen (het museumpubliek des te meer), is zijn benadering in de kern niet ontledend, maar verhalend. Ik noem drie aspecten in Schama's verhaal, telkens rakend aan een andere discipline. Ten eerste hanteert Schama vaak een thrillerachtig plot: hij werpt een heikele kwestie op die vraagt om dringende beantwoording. Door de kunstenaarsbiografie te volgen, houdt hij de aandacht vast en wordt (na een uur) het raadsel opgelost. Ten tweede situeert hij de levens tegen de cultuur-historische achtergrond. Politiek-economische kenmerken van het Italiaanse en Hollandse stadsleven passeren, geconcretiseerd in vragen rondom 'opdrachtgever', 'model' en 'elite'. Theatrale heropvoering, sociologische interpretatie en symbolische lezing van bekende taferelen wisselen elkaar af.

- 2 Screenshot uit Simon Schama's *The Power of Art*, aflevering 1, 'Caravaggio'. 'Waarom schildert hij zichzelf als het monster Goliath'. Caravaggio, *David met het hoofd van Goliath* (detail).
- 3 Screenshot uit Simon Schama's *The Power of Art*, aflevering 3, 'Rembrandt'. 'Wat bracht Hollands grootste meester tot dit moment van artistieke zelfmoord?'. Rembrandt, *Zelfportret op 63-jarige leeftijd* (detail).
- 4 Screenshot uit Simon Schama's *The Power of Art*, aflevering 3, 'Rembrandt'.
- 5 Screenshot uit Simon Schama's *The Power of Art*, aflevering 3, 'Rembrandt'.



De kunst van  
het constructief ruzie maken.

(Senior) adviseur arbeidsvoorwaarden

AWVN is een grote werkgeversorganisatie. Een kenniscentrum voor circa 850 ondernemingen en ruim 70 bedrijfstakken. AWVN is toonaangevend in CAO-onderhandelingen en advies als het gaat om functiewaardering/beloningsmanagement. Wie werkt voor AWVN acteert proactief op het snijpunt van maatschappelijke verantwoordelijkheid en zakelijke dynamiek. Als (senior) adviseur arbeidsvoorwaarden is arbeidsvoorwaardenvorming met sociale innovatie als 'driver' je domein.

www.awvn.nl

Voor meer informatie over deze vacature kun je terecht op [www.awvn.nl](http://www.awvn.nl)

Werkgeversvereniging AWVN Den Haag Apeldoorn Groningen Haarlem Roermond Barendrecht



ATE REMBRANDT - Rembrandt voerde de voorzichtige experimenten uit zijn jonge jaren en ontwikkelde zo een steeds expressievere schilderij. De contrasten in zijn werk - tussen lichte en donkere vlakken - werden gewaarder. Zijn penseelstreek was ruwe stijl enigszins uit de mode raakte, kreeg Rembrandt tot op hoge leeftijd belangrijke opdrachten.



VSBfonds

Zorg & welzijn

Natuur & milieu

Kunst & cultuur

## De kunst van het verleiden

Mensen, van jong tot oud, eerste verleiden cultuur op te zoeken, te ervaren. Ervan te leren. En vooral: er simpelweg van te genieten. Dat draagt bij aan een Nederland waarin iedereen de kans krijgt mee te doen en zich te ontwikkelen.

Stichting VSBfonds

Maliebaan 14

Postbus 16

3581 CN Utrecht

3500 AA Utrecht

Telefoon (030) 230 33 00

Fax (030) 230 33 99

Daar waar, ten derde, de kunsthistorische expertise aan de orde is – wanneer Schama wijst op verf, penseelstreken, op een goed getroffen gelaat – verwondert hij zich weliswaar over de genialiteit van de kunstenaar, maar gaat hij niet in op de vroegmoderne kennis die aan het met pigmenten belegde doek ten grondslag lag.<sup>12</sup> Voor zover Schama spreekt over kunsttheoretische overwegingen zijn deze handboekmatig van aard – reprise van de *common sense*, bevestiging van de kunsthistorische status quo, zonder blijk van inzicht in recente ontwikkelingen. Schama haast zich naar de vierde etage – die van de dieperliggende kunstenaarsintentie. Dichter op het geschilderde werk dan in musea doorgaans mogelijk is, beschouwt Schama het kunstwerk primair als signaal of symptoom van achterliggende beweegredenen. Caravaggio schildert zijn door zijn temperament veroorzaakte problemen weg, Rembrandt is eigenlijk een goede psycholoog (afb. 2-5). Dat onderstreept Schama's zienswijze: kunst als spiegel toont ons eigenlijk niets anders dan onszelf, met geschilderde tafereelen als ontmoetingsruimten tussen mensen.

De lift nodigt dus uit om 'on-gedisciplineerd' te zijn, om dwars door de verdiepingen heen op en neer te gaan, en dat zonder besef van of respect voor de eigen merites en structuur van die verdiepingen. De verschillende kentheoretische afbakeningen die per niveau garant

staan voor precisie, kennis en waarheid worden in dit geval ondergeschikt gemaakt aan en gereduceerd tot een menswetenschappelijke interpretatie. Het geesteswetenschappelijke compartiment – in dit geval het kunsthistorisch domein met haar formeel-technische beeldanalyse, haar kennis van historisch beeld- en kunstbegrip – wordt opgeofferd voor dat wat blijkbaar belangrijker is: de magische macht van het artefact biedt de kijker een identiteit, een zelfbeeld en brengt een groepscommunicatie voort. Schama's zo onschuldig aandoende causerie onderstreept hoezeer de Letteren de laatste decennia in toemende mate onder invloed zijn gekomen van een sociaalwetenschappelijk discours, waarin 'cultuur' iets is dat mensen onderling maken en niet meer staat voor dat wat mensen delen in de mate waarin het aan hen ontstaat en hen kan verheffen.

### WETENSCHAPPELIJK OVERRULED?

Kunsthistorici hebben zich de laatste decennia misschien te veel laten beïnvloeden door de blijk van interesse uit aanpalende vakgebieden: naast de weerstand van kunsthistorici die vast bleven houden aan de kunsthistorische traditie, hebben anderen zonder voorbehoud cultuur- en literatuurhistorici, filosofen, literatuurwetenschappers, semiotici, cultuurwetenschappers en filmtheoretici verwelkomd. Gevolg





## De kunst van het ontdekken

Actieve reizen over de hele wereld. Van lichte wandelreizen tot pittige wildernistrekkingen, vakanties voor het hele gezin, fietstochten, wijnreizen, natuurexpedities en themareizen.

SNP is de grootste Nederlandse touroperator gespecialiseerd in actieve natuurreizen zowel binnen als buiten Europa. Deskundigheid, liefde voor de natuur en een grote keuze aan bestemmingen zijn de kenmerken van onze organisatie.

[www.snp.nl](http://www.snp.nl) SNP Reiswinkel 024-3277000

**SNP**  
Partner van ANWB

- 6 'De kunst van het ruziemaken'. Personeelsadvertentie van Werkgeversvereniging AWWN, in: *de Volkskrant*, 1 maart 2008, p. 10.
- 7 'De kunst van het verleiden'. Advertentie van het VSB-fonds, in: *Oog, Tijdschrift van het Rijksmuseum*, nr. 1 (winter 2007), p. 18.
- 8 'De kunst van het ontdekken'. Advertentie van touroperator SNP, in: *SNP magazine*, no. 9, maart 2009.

was wel dat de kunsthistorische expertise overbodig kon worden verklaard. Al deze academische nieuwkomers op het terrein van kunst en beeld beschouwden zich al spoedig zelf als voldoende deskundig om beeldmateriaal te 'lezen', te interpreteren en in het eigen vakgebied te gebruiken. Daar had men geen kunsthistorische expertise voor nodig, want beelden spreken, zij het soms na enig zoekwerk, toch voor zichzelf. De recente triomftocht van de beeldende kunsten als bron, als bewijs, ver buiten het oorspronkelijke kunsthistorisch domein, is echter mogelijk geworden door gebreken in het kunsthistorische veld. Het gemis aan systematiek bij het onderkennen, onderscheiden en formaliseren van de verschillende kunsthistorische dimensies is daaraan debet. Desalniettemin is het een goed moment om orde op zaken te stellen.

### DE SCHOONHEID VAN INTERDISCIPLINAIR ORDESCHEPEN

De kunstgeschiedenis kan op minstens drie manieren profijt trekken uit verwante disciplines. Ook anderen zien mogelijkheden, maar door de padafhankelijkheid van het kunsthistorisch discours blijkt een fundamentele koerswijziging van binnenuit een moeizame, te omvattende en voor buitenstaanders vaak onnavolgbare aangelegenheid te zijn.<sup>13</sup>

Gegeven de omvang van dit artikel zal ik ze slechts kort aanstippen: naast de reeds genoemde filmwetenschap betreft het geschiedenis, semiologie en filosofie. Voorwaarde is dat bestaande verbanden tegen het licht gehouden moeten worden. In plaats van het samenwerkingsverband tussen iconologen en historici – gebaseerd op de idee dat een beeld 'leesbaar' is door bij een beeld een verklarende tekst te zoeken, zodat een beeld alsnog bruikbaar wordt als historisch document in de maatschappijgeschiedenis – is het vruchtbaarder de wetenschapshistorische grondslagen van de geschiedwetenschap principiële over te nemen.<sup>14</sup> Dat impliceert het invoeren van bronnenkritiek, het heroverwegen van de bestaande kunsthistorische periodisering, het ernst maken met begripsgeschiedenis en het kennismaken van de wetenschapsgeschiedenis.<sup>15</sup> Consequentie is dat een glossarium ingericht wordt om begrippen die binnen en buiten de beeldwetenschap worden gebruikt te inventariseren.<sup>16</sup> Ten tweede, in plaats van de huidige, dominante Angelsaksische semiotiek, met nadruk op communicatie, representatie, identiteit en de mens als betekenis-maker, loont het kennis te nemen van de continentale semiologie.<sup>17</sup> Dat houdt in dat de woord-beeldrelatie opnieuw, maar nu fundamenteel in de kunstgeschiedenis wordt doordacht, dat waarde en gewicht van beelden worden onderzocht aan de hand van de beeldreeks(en)



## Een degelijk analytisch begrippenapparaat is vergelijkbaar met een scherpgeslepen chirurgisch instrumentarium

waartoe ze formeel behoren, en dat de te simpele opvatting van inhoud/boodschap-vorm/materiële drager wordt vervangen. Het beeld

moet primair als omvattend en gelaagd formeel systeem benaderd worden. Deze abstracte en wat cryptische omschrijving vergt de nodige toelichting, te vinden in bijvoorbeeld Bordwell en Thompson's *Film Art* (2008), die zich baseert op de continentale semiologie van Barthes, Hjelmslev en De Saussure. Implicatie is dat de vorm niet opgevat wordt als een toevallig omhulsel van wat als

kern wordt gezien (de inhoud, de boodschap), maar dat het beeld benaderd wordt als een alles omvattend formeel-gelaagd systeem, dat 'betekenis' krijgt in de mate waarin het overeenkomsten of verschillen vertoont met andere beelden. In die vergelijkende analyse speelt de historische gedateerdheid van kunst- en beeldbegrippen een eigen rol, evenals iconografische tradities, maar deze hebben nimmer het primaat. Ten derde is het raadzaam het filosoferen over kunst, door met vage, algemene termen als globalisering, macht en verlangen het beeld verbaal in te kapselen<sup>18</sup>, in te wisselen voor dat waar de wijsbegeerte goed in is: streng, systematisch en consequent denken. Voor de kunstgeschiedenis zou het winst zijn in te zien dat het accent op de Italiaanse renaissancecivielisatie, door Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower en anderen na de Tweede Wereldoorlog benadrukt, ingegeven was om een dam op te werpen tegen de Duitse samenleving die hen had verdreven.<sup>19</sup> Het resultaat van deze politieke interventie was echter dat in de naoorlogse kunsthistorische theorievorming de in beginsel beeldvijandige filosofie van Plato en zijn nadruk op idealisme meer centraal kwam te staan. Daardoor verloren kunsthistorici de aristotelische natuurfilosofie uit het oog, die tot in de vroegmoderne tijd doorwerkte in de Europese kunst van het schilderen. Om voorstellingen te schilderen was binnen Europa een gedifferentieerd kennissysteem ontwikkeld, waarbinnen oog, verstand en hand konden samenwerken en waaruit een gedifferentieerde waaier aan kunstwerken voortspoot.<sup>20</sup> Een revisie van de filosofische grondslagen van de kunstgeschiedenis is dus noodzakelijk. Mieke Boon zet op deze wijze haar wijsgerig instrumentarium in om beter, meer gedisciplineerd te kijken naar schilderijen, vragen te stellen, zodat vanzelfsprekende patronen in het kijken zichtbaar en benoembaar worden.<sup>21</sup> Niet kijken via gedateerde kunsthistorische *common sense*, maar woorden vinden om te benoemen wat er is te zien. Mijn pleidooi van tien jaar geleden om gedisciplineerd te kijken wordt dus door anderen gedeeld.<sup>22</sup>

### HISTORISCH FORMALISME

Bovengenoemd interdisciplinair onderzoek kan de kunst- en beeldexpertise in nieuwe banen leiden, zeker op een moment waarop ontwikkelingen in technologie en ICT te hulp kunnen komen om andere, minder ideologisch bevangen manieren van kijken te bevorderen. De

biopsies die al zo'n jaar of tien genomen worden van vroegmoderne schilderijen onthullen in Europa substantiële gelijkenissen tussen regio's die door negentiende-eeuwse hiërarchische en nationalistische categorisering kunsthistorisch ondenkbaar waren.<sup>23</sup> Ook de digitalisering blijkt vernieuwing te brengen, zo bleek onlangs uit een reactie op door Google Earth gefotografeerde meesterwerken. Niet alleen kan men zeer nabij komen en door de verf en penseelstreken de voorstelling uit het oog verliezen. Tegelijk kan men grote afstanden overbruggen tussen schilderijen in uiteenlopende regio's. Zo ontdekte een professioneel kijker onlangs dat er meer formele verwantschap bestaat tussen vroegmoderne en moderne kunsten dan kunsthistorisch denkbaar is.<sup>24</sup> Als eenmaal alle kunstwerken zijn gedigitaliseerd, is het in beginsel denkbaar dat ontdekt wordt dat er binnen Europa reeksen zijn voortgebracht die collectief zijn, maar zonder dat er sprake is van een voorloper, een centrum, een doelbewuste strategie of een aansturende motor. Mochten zich dergelijke patroonvormingen op het Europese continent aandienen die zich niet houden aan de kunsthistorische indelingen – en er zijn aanwijzingen dat dit inderdaad zo is – dan hebben we te maken met een zogenaamd emergent verschijnsel of zwerm.<sup>25</sup> Zwermen zijn tot nu toe vooral bestudeerd in de levende natuur (vogels, vissen, bijen, mieren) en pas een enkele maal bij cultuurverschijnselen (auto's en verkeersstromen). Ze zijn het resultaat van een groot aantal gelijksoortige handelingen en activiteiten, waarbij de zwerm blijkt te beschikken over eigenschappen die niet in de afzonderlijke wezens of objecten worden aangetroffen.<sup>26</sup>

### 'DE KUNST VAN...'

De huidige discipline is verwant aan het klassieke en vroegmoderne kunstbegrip ('ars', 'const'). Tot in de zeventiende eeuw sprak men in Europa niet van 'schilderkunst', maar van de kunst van het schilderen, van het bouwen, van het tekenen. Tot in de wetenschappelijke revolutie bleef 'kunst' van kracht als aanduiding van een systematisch kennissysteem en waren talent en training geïmpliceerd. Ze vormden de voorwaarden om met kennis van zaken 'kunstwerken' te maken.<sup>27</sup> Pas in de achttiende eeuw gaan Schone Kunsten en Wetenschap gescheiden wegen. Tegenwoordig blijkt dit klassieke kunstbegrip nog gewoon in gebruik, als deel van het Europees cultuurhistorisch sediment: in alle takken van sport, maar ook in die artistieke domeinen waar kwaliteit, geordende kennis, talent en gestage oefening onontbeerlijk zijn voor topprestaties – in muziek, grafische vormgeving, film, strip, reclame en game.<sup>28</sup> Opmerkelijk is wel de recente opmars van dit kunstbegrip in de publieke sfeer – het onderstreept de collectieve opwaardering van inspanning, kwaliteit en kennis.<sup>29</sup> Ondanks, of misschien dankzij de opkomst van algemene culturele studies is er een culturele dynamiek ontstaan die dit klassieke kunstbegrip gemobiliseerd heeft en opnieuw waardeert.<sup>30</sup>

### ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST

Anders dan men sinds lang denkt, duidt de vroegmoderne uitspraak 'ars sine scientia nihil est' niet op de noodzaak van een wiskundige



onderbouwing der kunsten.<sup>31</sup> Onder de kunst van het bouwen en de kunst van het schilderen werd in de vroegmoderne tijden verstaan een kennissysteem (ars, const) dat bestond uit regels, uit 'kunstwoorden' en procedures. Met talent en gestage training kon, door het volgen der regels, het gebruik van kunstwoorden en de voorgeschreven procedures, de kennis worden toegeëigend. Liet men dat alles na, dan was er van een kunstwerk geen sprake.<sup>32</sup> Dát de geometrie daarbij een belangrijke rol speelde, vond zijn oorzaak in de systematische opbouw van de meetkunde via proposities en bewijzen sinds Euclides.<sup>33</sup> Het 'in ernst beoefenen van de kunst van interdisciplinair onderzoek vergt met andere woorden, vlijt, doorzettingsvermogen en een openheid van geest om de grondslagen, de regels en de analytische begrippen van verschillende disciplines niet alleen te kunnen respecteren en te doorzien, maar ook de compatibiliteit ervan te kunnen doordenken.

Een heldere, scherpe interdisciplinaire blik is nu meer nodig dan ooit. De beeldcultuur waaronder we volgens velen, vooral geletterde academici, heden ten dage gebukt gaan<sup>34</sup>, vraagt om de beeldexpertise die kunsthistorici en filmanalytici vrijwel als enige in huis hebben. In disciplinair opzicht zou het goed zijn als kunsthistorici de eigen theorievorming en methodologieën meer systematisch en consequent presenteerden, ondersteund door de genoemde wetenschappen. Veel publieke debatten lijden onder meningen en opinies óver beelden, uiten zich in morele termen van 'vrijheid van meningsuiting', 'mediawijsheid', 'respect', 'gekwetstheid', zonder op de beelden en hun formele en conventionele hoedanigheden zelf in te gaan. Ze bevatten een wirwar aan ware en onware ideeën, waardoor de al te betrokken groepen nimmer nader tot elkaar zullen komen. Heftige confrontaties, vaak even ongenueanceerd als politiek beladen, over pornificatie, geweldadige games en seksistische clips, misse films en foute fotografie, dat alles vraagt om doorzichtige, controleerbare uitspraken en uitgebalanceerde kennis van beelden. Wetend welke lange geschiedenis cartoons in Europa hebben, hun minimalistische eenvoud die tegelijk hun kracht is (soms met één pennenstreek de wereld tegen het licht houden), hun gelaagdheid kennend (refererend aan andere beelden, opvattingen becommentariërend, stilzwijgende culturele regels aanwijzend of parodiërend), dat alles is sinds lang Europees gedachtegoed. Helaas bleef het juist vanuit die academische contreien angstwekkend stil – tijdens de cartoonrellen is er bij mijn weten geen enkele kunsthistoricus opgestaan om dit visuele verschijnsel als Europees cultureel erfgoed toe te lichten en de kwaliteiten ervan te verdedigen. Dit terwijl de westerse geschiedenis verzadigd is van geschriften, reflecties en vertogen die de overtuigingskracht en magische potenties van de beeldende kunsten onder woorden hebben gebracht.<sup>35</sup> Die kennis zou met kracht van (amorele) argumenten voor het voetlicht moeten worden gebracht – het betreft per slot van rekening cultureel erfgoed van de eerste orde dat niet alleen gekoesterd, maar ook met volle overtuiging verdedigd moet worden.<sup>36</sup>

Het toegankelijk maken van kunstwerken voor een breed publiek zou niet moeten geschieden door de westerse cultuurgeschiedenis te simplificeren tot enkel een aaneenschakeling van beroemde kunste-

naars. De omvangrijke en gedifferentieerde beeldkennis behoort ook tot het culturele erfgoed dat Europa heeft opgebouwd. Die kennis overbrengen, toegankelijk maken en inbrengen in de publieke sfeer is een belangrijke taak voor kunsthistorici en andere beeldwetenschappers.

## TOT BESLUIT: DUURZAME KENNIS VAN DE MAATSCHAPPELIJKE VERBEELDING

Een nauwgezette bestudering van het heterogene beeldmateriaal, met alle aandacht voor de eigen formele merites en de visuele conventies, zal op termijn bijdragen aan een meer evenwichtige kijk op onze 'beeldcultuur', waarin afscheid kan worden genomen van het idee dat het beeld een afgeleide, een illustratie of een weergave is van algemene gedachten over de toestand in de wereld. Wie op de hoogte is van de recente kunsthistorische studies – over het perspectief, over kleurenleer, over onmogelijke figuren, over de verbeelding van het lichaam et cetera<sup>37</sup> – kan een verschil maken door die kennis in te zetten tegen de overvloed aan publicaties die wetenschappelijk gezien regelmatig onzin vertellen aan de hand van een handvol beelden.<sup>38</sup> Er is ook een zekere urgentie die maakt dat de vraag naar wetenschappers met daadwerkelijke beeldexpertise de komende tijd alleen maar zal toenemen, zo is mijn voorspelling. Voorlopig zal het daarbij steeds gaan om velden waar werkelijk iets op het spel staat en zich ethische dilemma's opdringen: naast bestaanspraktijken waar gezondheid en ziekte, geweld en veiligheid een rol spelen, kan men denken aan recht, milieu, onderwijs, religie, et cetera.<sup>39</sup> Naast het koesteren van alle dimensies van ons kunsthistorisch erfgoed, zowel aan de universiteit als in onze vrije tijd, zou het formaliseren en operationaliseren van de bestaande beeldwetenschappelijke kennis hoog op de agenda moeten staan.<sup>40</sup> Eén van de manieren om dat te doen, is uit de ivoren toren van de universiteit te komen en in de (semi)publieke sfeer beelden en hun impact concreet te onderzoeken. Uit ervaring weet ik inmiddels dat beelden in brede zin onderkend worden als publieke factor in de uitwisseling tussen arts en patiënt, tussen diender en burger, en dat er een begin kan worden gemaakt met meer fundamenteel en interdisciplinair beeldwetenschappelijk onderzoek.<sup>41</sup>

**Heidi de Mare** is beeldwetenschapper en sinds 2000 verbonden aan de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit. Tot 2007 doceerde ze film- en documentaireanalyse. Sinds najaar 2009 doceert zij als universitair hoofddocent aan de afdeling Humanities van het Amsterdam University College. Zij heeft een opleiding gevolgd in kunstgeschiedenis en filmstudies. In 2003 is zij cum laude gepromoveerd (comparatief onderzoek naar Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, architectuur en literatuur in Europees perspectief).



## Noten

- 1 Met dank aan Sigrid Burg, Iris Burgers, Connie Veugen en de redactie van dit jubileumnummer voor hun steun en commentaar.
- 2 I. Commandeur, H. Kappert, 'De iconofobie van de kunsthistoricus. Interview met Mieke Bal', *Kunstlicht* 20 (1999) 3/4, p. 21. Het is juist dat interdisciplinariteit een methodologische kwestie is, zoals Bal opmerkt, maar het is meer dan het combineren van aspecten uit verschillende methodologieën – in haar geval van narratologie, marxisme en feminisme, benaderingen die wetenschappelijk gezien incompatibel zijn. Het grootste methodologische probleem met interdisciplinaire cultuuranalyse (en *cultural studies* in het algemeen) is dat ze principieel ahistorisch zijn en beelden slechts 'exegerisch lezen'. Het studieveld zo opgevat, ontbeert kennis van zowel historisch-formele beeldanalyse, als van de wetenschapsgeschiedenis, en kan epistemologisch gezien inderdaad weinig bijdragen aan de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis als interdisciplinaire wetenschap.
- 3 Voor de historiografie van de kunsthistorische wetenschap, zie mijn proefschrift, *Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch*, Amsterdam 2003, een comparatief onderzoek naar vroegmoderne kunsten, in het bijzonder de paragrafen 5.2.1. – 5.2.4. Van een historiografie van de filmwetenschap is nog nauwelijks sprake. Nuttig is P. Cook, M. Bernink, *The Cinema Book*, Londen 1999, waar ze wijzen op de paradigma-verschuiving die zich voordoet bij de oversteek midden jaren '70 over het Kanaal: de intellectuele continentale filmwetenschap transformeert in de pragmatische benadering zo kenmerkend voor het Angelsaksische denkkader, met alle gevolgen van dien voor de begrippen die van betekenis veranderen. De continentale filmwetenschap is nog steeds traceerbaar, voornamelijk in de VS: bijvoorbeeld in het werk van B. Nichols over de documentaire (*Representing Reality*, Bloomington 1991; *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001), of in het vroege werk van D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art*, Boston 1997/2008. Voor een nadere vergelijking, zie hoofdstuk 7 van mijn handelseditie (ter perse) *Beeldwetenschap, een eerste classificatie*.
- 4 Strikt genomen is wijsbegeerte, als systematisch denken dat zich bedient van geformaliseerde begrippen, geen wetenschap: bij gebrek aan een eigen pertinent object buiten zichzelf kan het geen kennis over die objecten produceren.
- 5 T. Pollmann, *De Letteren als wetenschappen*, Amsterdam 2003.
- 6 E. Poppe, 'Structuralistische filmsemiotiek', in: P. Bosma (red.), *Filmkunde. Een inleiding*, Nijmegen 1991, pp. 241-252.
- 7 Naast diverse IKON-congressen, met titels als *Kunstgeschiedenis tussen liefhebberij en maatschappij* (1974) en *De tijd rijp voor een nieuwe methodenstrijd?* (1977), ook het symposium *Kunstgeschiedenis als kritiek* (Te Elfer Ure 1976), N. Hadjini-colau, *Kunstgeschiedenis als ideologie* (1977).
- 8 R.H. Fuchs, H. van de Waal, *Steps towards Rembrandt. Collected articles 1937-1972*, Amsterdam/Londen 1974; S. Alpers, 'Is Art History?', *Daedalus* 106 (1977) 3, pp. 1-13; J.A. Emmens, *Kunsthistorische opstellen I en II*, Amsterdam 1981; E.H. Gombrich, Aby Warburg, *An intellectual biography*, Londen 1986. Voor meer recente verwerking, zie P. van Huisstede, *De Mnemosyne-beeldatlas van Aby M. Warburg. Een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Leiden 1992; I. Lavin (red.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Princeton 1995.
- 9 Zie voor een doorwerking hiervan in de architectuurgeschiedenis: H. de Mare en A. Vos, 'Urban Rituals in Italy and the Netherlands', in: idem, *Urban Rituals in Italy and the Netherlands. Historical Contrasts in the Use of Public Space, Architecture and the Urban Environment*, Assen 1993, pp. 5-25.
- 10 Zie bijvoorbeeld P. Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images As Historical Evidence*, 2001; C. Vos, *Bewegend verleden*, 2004, een historicus over film en documentaire, maar ook cultuurhistorici als W.Th.M. Frijhoff, *Heiligen, idolen, iconen*, Nijmegen 1998 en J. van Eijnatten, *Een cultuurgeschiedenis van het publiek. Over kritische betrokkenheid in heden en verleden*, Amsterdam 2008.
- 11 H. de Mare, 'Johannes Vermeer: migratie van een icoon', in: red. J. van Eijnatten et al., *Heiligen of helden. Opstellen voor Willem Frijhoff*, Amsterdam 2007, pp. 198-214, inclusief beeldmateriaal te raadplegen via [www.maatschappelijkeverbeelding.nl/frijhoff.htm](http://www.maatschappelijkeverbeelding.nl/frijhoff.htm), en 'Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van het werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal', in: P. Stokvis (red.), *Geschiedenis van het privéleven. Bronnen en benaderingen*, Amsterdam 2007, pp. 299-345.
- 12 Door onze moderne gewinning aan fotografie, tv en film vragen we ons nauwelijks meer af wat er aan vak kennis noodzakelijk is, die maakt dat beelden uit deze periode zo 'realistisch' lijken en waarom we in die verzameling verfstreken automatisch figuren, objecten en landschappen herkennen. In plaats daarvan schakelen we direct door naar de vraag wat de symbolische betekenis ervan is. Wat 'vergeten' wordt, is dat in de periode 1400-1700 in Europa vele traktaten zijn verschenen waarin de kunst van het schilderen als wetenschap en praktijk werd beschreven. Niet alleen in de Italiaanse Renaissance (o.a. Alberti 1435, Da Vinci 1482), maar ook in de Hollandse Gouden Eeuw (o.a. Van Mander 1605, Angel 1642, Van Hoogstraten 1678, Goeree 1697). De symbolische duiding waarop de iconologie zich heeft gericht, en die sinds de jaren '70 alle publieke aandacht aan zich heeft getrokken, is maar een miniem aspect van deze vroegmoderne kunst van het schilderen, en niet de kern van deze kennis.
- 13 Zie bijvoorbeeld de poging van de bekende kunsthistoricus K. Moxey, 'Visual Studies and the Iconic Turn', *Journal of Visual Culture* (2008) 7, pp. 131-146, of het encyclopedische overzicht van D.J. van den Berg, 'What is an image and what is image power?', in: *Image & Narrative* 2004, pp. 1-24.
- 14 Ik doel op cultuur-, mentaliteits- en literatuurgeschiedenis, historisch antropologen en volkskundigen etc. Wanneer men beseft dat bijvoorbeeld Norbert Elias, wiens werk *Het Civilisatieproces*, 1939, door (kunst)historici vaak als vaststaande socio-culturele context wordt gebruikt, tot zijn culturele socio- en psychogenese is gekomen op grond van een interpretatie van vroegmoderne schilderijen, dan is de cirkel rond. De vanzelfsprekend geachte symboollezing berust kentheoretisch op drijfzand.
- 15 P. Burke, 'De omwenteling van de geschiedwetenschap in Frankrijk. De Annales-school en de Britse sociale geschiedenis', in: TEU, *Geschiedenis* 2 (1983), pp. 466-475; I. Hampsher-Monk et al. (red.), *History of Concepts: Comparative Perspectives*, Amsterdam 1998; E. Cohen, *De herschepping van de wereld. Het ontstaan van de moderne natuurwetenschap verklaard*, Amsterdam 2007.
- 16 Opgestart samen met Iris Burgers, in het kader van haar aio-onderzoek *Urban Mythology. Impact of visual representations on collective arrangements of the Schiphol region (1919-2000)*, onderdeel van het gehonoreerde NWO-onderzoek *Urban Nebula: Metamorphosis of the Schiphol regio in the twentieth century*. (2006-2011).
- 17 K.L. Kim, *Caged in Our Own Signs: A Book About Semiotics*, Norwood 1996; S. Hall (red.), *Representations. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londen etc. 1997/2003; G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Londen/New York, 1996/2001. Deze pragmatische, mensgecentreerde semiotiekopvatting ligt ook aan de basis van de inmiddels wijdverbreide *visual culture* en *cultural studies*.
- 18 Afgezien van het feit dat denken over kunst en beeld in het algemeen weinig of geen zin heeft, juist omdat wetenschappelijke kennis steeds voortkomt uit het bestuderen van empirisch historisch bepaalde beelden, zijn er recentelijk teveel publicaties verschenen waarin het primaat lijkt te liggen bij het compliceren van het discours, in plaats van het verhelderen van onze kunsthistorische inzichten. Een enkel voorbeeld hiervan moet voldoende zijn. *What do pictures want? The lives and loves of images* van W.J.T. Mitchell, auteur van belangrijke boeken over beeldtheorie, is tekenend voor deze stuurloosheid en het gebrek aan enig wetenschappelijk ijkpunt, typerend voor de huidige



interdisciplinaire chaos die m.i. het veld beheerst en een overprikkelde verbeelding bewerkstelligt. Een ander voorbeeld is J. Crary, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge Mass. 1992.

- 19 R. Wittkower, *Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het humanisme*, Amsterdam 1949/1996, W. Kemp, 'Vorwort', in: S. Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Keulen 1985, pp. 7-20. Voor de kunsthistorische historiografie, zie M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*, Groningen 1985.
- 20 Zie H. de Mare, *Het huis en de regels van het denken*, m.n. 5.2.1-5.2.4.
- 21 Artikelen in Trouw, inmiddels gebundeld in M. Boon en P.H. Steenhuis, *Filosofie van het kijken. Kunst in ander perspectief*, Rotterdam 2009.
- 22 H. de Mare, 'Gedisciplineerd kijken. Van kunstgeschiedenis naar historisch formalisme', in: *Kunstlicht*, 20 (1999), pp. 14-20. Iets dergelijks geldt bijvoorbeeld ook voor de wijze waarop Hans Aarsman (*De Aarsman Collectie*, Rotterdam 2005) naar foto's kijkt en voordoet hoe door goed te benoemen wat hij ziet, er meer te zien blijkt.
- 23 Ernst van de Wetering, *Rembrandt*, Amsterdam 1997.
- 24 B. Stigter, 'Kijken in het Prado', *NRC Handelsblad*, 24 januari 2009, p. 9.
- 25 Zie voor patroonvorming mijn dissertatie, *Het huis en de regels van het denken*, Amsterdam 2003; Band IV; te raadplegen via <http://dspace.uvu.vu.nl/handle/1871/10740>. Zie ook de eigen patroonvorming die zich aandient in de recente persfotografie van Nederlands land- en stadsschap, *Visual Formations*, te raadplegen via [www.urbannebula.nl](http://www.urbannebula.nl).
- 26 K. Kelly, 'Zwermen en netwerken', *Oase* 53 (2000), pp. 31-54.
- 27 Zie mijn proefschrift, *Het huis en de regels van het denken*, Amsterdam 2003, met name 4.2.1-4.2.4. De handelseditie verschijnt in voorjaar 2010.
- 28 Zie het proefschrift van Connie Veugen over vergelijkend onderzoek naar *adventure games*.
- 29 Zie ook de website [www.urbannebula.nl](http://www.urbannebula.nl) voor informatie over verschillende projecten, zoals *Visual Formations* en *The Art of Comparison*.
- 30 H. de Mare, 'Nawoord. Dichter bij huis: over het nut van cultuurhistorische sensibiliteit', in: idem, *Het huis en de regels van het denken*, Amsterdam 2003, pp. 709-716.
- 31 J.S. Ackerman, "Ars sine scientia nihil est". Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan', *The Art Bulletin* (1948), pp. 84-111; J. den Ouden, "Ars sine scientia nihil est": Zonder geometrie geen gebouw', *Ken u zelve* 3 (2009), pp. 22-26.
- 32 Zie o.a. S. Stevin, *Dialectike ofte Bewysconst. Leerende van alle saecken recht ende constelick Oordeelen: Oock openende den wech tot de alderdiepste verborgheden der Natueren* (1585/ 1621) en "Wysen-
- tijt', in: *Wiskonstige Ghedachtenissen*, 1605-1608. Zie ook H. de Mare, *Het huis en de regels van het denken*, Amsterdam 2003.
- 33 Ook Spinoza hanteerde bijvoorbeeld een *more geometrico* (op geometrische wijze) in zijn betoog.
- 34 Op de beeldcultuur en de 'ongedisciplineerde' bestudering die tekenend is voor de huidige overdaad aan publicaties zal ik binnenkort in een ander artikel nader ingaan.
- 35 Ook in de Nederlandse taal, zie Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hoohe Schoole der Schilderkunst: anders de Zichtbare Werelt*, 1678. Een geschrift dat, anders dan recentelijk door Thijs Weststeijn in *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, is betoogd, niet vanuit een verheven Italiaanse kunsttheorie moet worden gezien, maar – net als het werk van Alberti, Da Vinci en anderen – benaderd moet worden als variant binnen het vroegmoderne Europese kennissysteem (een 'kunst') waarin natuurfilosofisch weten over het schilderen op geordende wijze ligt opgetast en waarin 'kunsttheorie' als term niet bestond.
- 36 Zie bijvoorbeeld ook McCloud, *Understanding Comics. The invisible Art*, New York 1994; G. Keyser, *Encyclopedie van de populaire cultuur*, Amsterdam 2006.
- 37 Zie bv. J. Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca/London 1994, of de vele publicaties op het terrein over de eigenschappen en werking van kleur.
- 38 Zie bijvoorbeeld publicaties van N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London/ New York 1999/ 2009.
- 39 Het Instituut voor Maatschappelijke Verbeelding (IVMV), stichting i.o., heeft als één van haar doelstellingen het stimuleren van het debat over de maatschappelijke verbeelding en onderzoek op dat te terrein te entameren, zie [www.maatschappelijke-verbeelding.nl](http://www.maatschappelijke-verbeelding.nl)
- 40 J. Cohen et al., *Duurzame geesteswetenschappen*, Amsterdam 2008.
- 41 In opdracht van de afdeling Metamedica, VUmc: 'De fictieve patiënt als publieke factor', lezing Symposium *De andere patiënt* (18 maart 2009), georganiseerd door Frans Meijman, hl Publiekscommunicatie, 'Streng en met gestileerde compassie. De twee registers van de ER-arts', in *Opname*, bundel Literatuur en Geneeskunde georganiseerd door Arko Oderwald (gekoppeld aan symposia op 16 september en 24 oktober 2009). In opdracht van de Politie Amsterdam-Amstelland: H. de Mare, S.L. Burg, *Waakzaam Oog. Pilotstudie Politie Fictie* (interne rapportage januari 2008) en *Het Verhaal Centraal* (filmische presentatie, augustus 2008); 'Politie & fictioneel leiderschap als publieke factor', lezing (30 juni 2009) bij de aanbidding van het Jaarboek 'Gevraagd: alerte leiders' van de School voor Politie Leiderschap.